Alexander Dymschitz[1]: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei.

Bemerkungen eines Außenstehenden

In: Tägliche Rundschau, 19. November 1948, S. 11.

Für die moderne deutsche Malerei ist die unverkennbare Hegemonie der formalistischen Richtung außerordentlich charakteristisch. Auf keinem anderen Gebiet der deutschen Kunst der Gegenwart herrschen antirealistische Tendenzen in einem solchen Grade wie gerade in der Malerei. Zweifellos gibt es soziale und geschichtliche Ursachen, die diesen Tatbestand hervorgerufen haben. Diese Erscheinung läßt sich nicht einfach durch eine Analyse der Entwicklung der deutschen nationalen Kultur erklären; sie ergibt sich gesetzmäßig aus der allgemeinen Krise der bürgerlichen Kultur und gehört zu den charakteristischen Merkmalen der sogenannten bürgerlichen Dekadenz.



Major Alexander Dymschitz spricht auf einer Veranstaltung in Berlin im Jahr 1947. Quelle: www.bild.bundesarchiv.de

Einer der verderblichen Eigenheiten der bürgerlichen Dekadenz ist der Einfluß, den sie unter den Verhältnissen der kapitalistischen Welt auf manche Künstler ausüben kann, die politisch auf Seiten der Demokratie kämpfen und in der großen Schlacht zwischen den Kräften der Demokratie und den Kräften der Reaktion dem Lager des sozialen Fortschritts angehören. Dieser Umstand äußert sich sehr klar darin, daß in Deutschland, wie übrigens auch in Frankreich, viele bedeutende Maler, die politisch Anhänger der Demokratie und des Fortschritts sind, in ihrem Schaffen und in ihren ästhetischen Ansichten ganz und gar unter dem Einfluß der bürgerlichen Dekadenz, ihrer reaktionären Aesthetik und ihrer antidemokratischen künstlerischen Praxis stehen.

Das Lager der internationalen Demokratie, das danach strebt, daß die weltanschaulichen und gesellschaftlichen Prinzipien, die im Kampfe gegen die Reaktion und für die Erneuerung das Welt gewissermaßen als Kompaß dienen sollen, Gemeingut werden, ist auch daran interessiert, daß a l l g e m e i n e und einheitliche Prinzipien eines wirklich demokratischen, gesunden und fortschrittlichen künstlerischen Schaffens ausgearbeitet werden. Denn die in diesem Lager stehenden Menschen wissen von der großen ideell-erzieherischen Rolle der Kunst und ihrer Bedeutung für die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Sie sind es gewohnt, in der Kunst eine Waffe in ihrem Kampf zu sehen, und wollen es verhüten, daß diese Waffe stumpf wird und sich mit dem Roste wesensfremder Einflüsse überzieht oder gar von diesem Roste zerfressen wird. Der große Kampf, den die freiheitliebende

[1] [Anmerk. nicht im ursprl. Artikel! Alexander Lwowitsch Dymschitz (* 1910 bei Reval; † 1. Januar 1975 in Moskau war ein sowjetischer Literaturwissenschaftler, Schriftsteller und Hochschullehrer. Nach 1945 war er für einige Jahre als Kulturoffizier in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands tätig.]

Demokratie gegen die Welt der imperialistischen Unterdrückung und Sklaverei führt, ist nicht nur ein Kampf um die Rettung der Menschheit und um die Befreiung des Menschen, sondern gleichzeitig auch ein Kampf um die Rettung der Kunst, ihrer großen Traditionen und ihres eigensten Wesens vor der antihumanistischen „Zivilisation“ des Kapitalismus, von jener kapitalistischen Produktion, die, wie Karl Marx einmal bemerkte, einigen Zweigen der geistigen Produktion, wie der Kunst und der Poesie, feindlich ist.

Die formalistische Richtung in der Kunst ist ein typischer Ausdruck der bürgerlichen Dekadenz, die das künstlerische Schaffen entarten zu lassen droht, die einen direkten Anschlag auf das Wesen der Kunst bedeutet, die die eigenste Natur der Kunst zerstört und ihre Selbstauflösung herbeiführt. Daher ist der Kampf gegen den Formalismus ein Kampf um die Kunst, um die Rettung des künstlerischen Schaffens vor dem ihm drohenden Untergange.

Unter den Vertretern der formalistischen Richtung unterscheiden wir Künstler verschiedener Art. Im besonderen bemerken wir einen scharfen Unterschied zwischen denen, die organisch zur bürgerlichen Dekadenz gehören und deren dekadente Werke das natürliche Ergebnis ihrer reaktionären Weltanschauung sind, und denen, die politisch im Lager der Demokratie und des Fortschritts stehend, in ihrem Schaffen dem Einfluß der Reaktion unterliegen. Wir kennen den Unterschied zwischen dem Surrealisten Salvador Dali, dem Lobsänger Hitlers und Francos, und dem kämpferischen Antifaschisten Pablo Picasso, der seit Jahren dem überschwenglichsten [!] Formalismus reichlichen Tribut zollt. Wir kennen diesen Unterschied ebenso gut wie den zwischen dem faschistischen Kollaborateur Andre Gide, diesem Petain der Kunst, und dem Antifaschisten Franz Masereel, einem Künstler, der von der realistischen, sozialbetonten Graphik immer mehr zu formalistischen Künsteleien abirrt.

Aber gerade weil wir diesen Unterschied sehen und verstehen, müssen wir im Interesse der Demokratie und der Kunst selbst diejenigen, die den falschen Weg betreten haben, obwohl sie über die Voraussetzungen zur richtigen schöpferischen Entwicklung verfügen, ernsthaft kritisieren. Wir sind ihnen gegenüber zu prinzipieller und kameradschaftlicher Kritik verpflichtet. Wir müssen uns mit ihnen auseinandersetzen, um sie auf den Weg der Wahrheit, auf den Weg einer demokratischen und realistischen Kunst zurückzuführen. Auseinandersetzungen sich bei ihnen als nützlich erweisen kann, während mit Männern wie Gide, und Selin, Giono und Sartre, Malraux und Elliot, Maugham und Dali im Grunde genommen jedes Gespräch zwecklos ist. Sie haben sich selbst der politischen und künstlerischen Reaktionen verschrieben, sie sind bewußt zu den Toten gegangen. Mögen die Toten ihre Toten begraben! Wir diskutieren vor allem mit denen, bei denen wir auf Verständnis rechnen.

Aus diesen Überlegungen heraus halten wir uns für berechtigt, einige offene kritische Bemerkungen an die deutschen formalistischen Maler zu richten, die in der Mehrzahl den Faschismus und, wie man annehmen muß, nicht nur den Hitlerfaschismus, sondern auch die zahlreichen neuen Nachkriegsvarianten der faschistischen Ideologie politisch ablehnen. Wir fordern sie zur Auseinandersetzung über einige prinzipielle Fragen der Aesthetik heraus und hoffen, daß diese Auseinandersetzung sich künstlerisch fruchtbar auswirken kann.

Ueber Subjektivismus und Realismus

Zu den typischen Zügen des bürgerlich-dekadenten Bewußtseins gehört der Individualismus. Dem dekadenten Künstler liegt mehr als alles seine sogenannte schöpferische „Unabhängigkeit“ am Herzen, die schöpferische „Freiheit“, die er dadurch zu finden such, daß er sich von jeder Verbindung mit einem Kollektiv, mit der Gesellschaft, mit dem Volke löst. Er will nicht begreifen, daß der Künstler unseren Tagen seine Freiheit nur dadruch gewinnen kann, daß er sein Schaffen organisch dem Dienste an den Interessen des Volkes einordnet. Die individualistische „Freiheit“ des Künstlers ist in der Regel illusorisch und versetzt ihn, bewußt oder unbewußt, in jenen nichts weniger als ästhetischen Zustand, den Lenin in seinem berühmten Aufsatz aus dem Jahre 1903 „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ als den Zustand der Abhängigkeit „vom Geldsack, von der Bestechung, vom Ausgehalten werden“ definierte. Beinahe das einzige, von dem sich der individualistische Künstler wirklich befreit, ist die realistische Weltauffassung.

Der Subjektivismus, der Verzicht darauf, die objektive Realität, ihre Gesetze und die Möglichkeiten ihrer Erkenntnis wahrzunehmen, ist auf dem Gebiet des Schaffens der unmittelbare Ausdruck des gesellschaftlichen Individualismus des Künstlers. Der subjektivistische Maler verzichtet darauf, in seinen Bildern die Wirklichkeit wiederzugeben (wobei wir unter der Wiedergabe der Widerspiegelung natürlich nicht eine mechanische, fotografischgetreue Kopie mit den Mitteln eines empirischen Naturalismus verstehen, sondern eine schöpferische, analytische, realistische Gestaltung, die die Synthese aus der Wirklichkeit selbst und dem Verhältnis des Künstlers zu ihr darstellt). Der wichtigste Gegenstand der Kunst wird der Künstler selbst. Die Welt verwandelt sich für ihn nach seinem Willen und seiner Vorstellung. Er verfährt subjektiv und willkürlich, er mißachtet das wichtigste Prinzio des Realismus, die Typisierung, die Auswahl des Charakteristischen; die Leinwand wird ihm zur Projektionsfläche seiner Emotionen, zu einer Art Tummelplatz für das entfesselte Spiel seiner Phantasie.

Den individualistischen Subjektivismus des dekadenten Künstlers brachte kürzlich mit letzter Klarheit der französische Maler Françis Jourdain zum Ausdruck, als er die Frage eines Korrespondenten der Zeitschrift „Etoile“ beantwortete. Jourdain wurde gefragt: „Sind Sie der Ansicht, daß gesellschaftliche Aufgaben und aktuelle Ereignisse die darstellende Kunst beeinflussen können? Glauben Sie, daß das Kriegesgeschehen, die Okkupation, die Heldentaten der Untergrundbewegung unseren Malern und Bildhauern neue Sujets vermitteln können und daß die Wirklichkeit als Erzählung oder Allegorie zu einem bestimmenden Element ihrer Schöpfungen werden kann?“ Jourdain antwortete: „Ich meinerseits glaube nicht, daß irgendein Sujet ein bestimmendes Element der Malerei sein kann. Es gibt nur ein Sujet für ein Bild: den Künstler.“

Ich wüßte nicht, daß deutsche formalistische Künstler sich irgendwo über das Prinzip des Individualismus und Subjektivismus in der Aesthetik mit ähnlicher Offenherzigkeit geäußert hätten wie Françis Jourdain. Aber ihre Praxis liefert eine ausgezeichnete Illustration zu der betrüblichen These ihres französischen Kollegen. Man braucht sich nur mit den Werken eines so notorischen Formalisten wie K u b i t s c h e k bekannt zu machen, um sich davon völlig zu überzeugen. Die meisten seiner Bilder sind eine vollständige Negierung der

Realität, eine zügellose Willkür der Phantasie, ein Spiel mit leeren Formen und künstlichen Konstruktionen. Auch wo Kubitschek wenigstens den Versuch mach, an den Stoff der Wirklichkeit heranzugehen, zerstört er alsbald die Lebenswahrheit und gibt seine subjektiven Vorstellungen von ihr als Wirklichkeit aus. (Das gilt zum Beispiel für eins seiner Gemälde welches Ruinen nach einem Bombenangriff darstellt: der Formalist Kubitschek abstrahiert seine Darstellung von der Realität und bringt in das Chas eine kompositorische Ordnung, als wären die angloamerikanischen Flieger vor ihren Angriffen auf Berlin so etwas wie pedantische Geometrielehrer gewesen.) Bei einem Blick auf diese Bilder schenkt man das Behauptung Jourdains, in dieser Art des „Schaffens" verkörperte sich nicht die Welt, sondern der Künstler, keinen Glauben mehr. Nein, hier ist nicht einmal mehr der Künstler als sich offenbarende schöpferische Persönlichkeit, als jenes künstlerische „Ich" vorhanden, dem wir etwa in der Lyrik aller Arten von Petraren bis Majakowskij oder von François Villon bis Johannes R. Becher zu begegnen gewohnt sind. In diesem „Schaffen" lebt nicht der Geist eines Künstlers, sondern die Gaukelei eines Jongleurs.

Die Absage an den Realismus führt zu grenzenloser Verarmung des künstlerischen Schaffens. Davon kann man sich leicht an den Werken eines Meisters überzeugen, wie es unbestreitbar Professor Karl H o f e r ist. Man braucht nur einen Blick auf die Gemälde und Graphiken seiner letzten Ausstellungen zu werfen, um sich davon zu überzeugen, daß die formalistischen Positionen diesen hervorragenden Künstler in eine tragische Krise geführt haben. Welt und Mensch, die Hauptsache, der wichtigste Gegenstand der Kunst, werden von ihm unglaublich verdürftigt, weil er sich von einer ständig und monoton wiederholten Manier beherrschen läßt. Der vielschichtige Reichtum der Welt wird simplifiziert, die Vielfalt der menschlichen Charaktere wird durch gewisse ständig gebrauchte Masken verdrängt, die der Künstler durch die bunte Skala der Emotionen hindurchführt. An Stelle des lebendigen Lebens offenbart sich uns in den Bildern von Professor Hofer eine Art Maskentheater, ein Mummenschanz der Leidenschaften, sozusagen eine Hoffmanniade in der Malerie. Aber welcher Mensch, der wirklich und mit der Zeit lebt, erkennt sich bei der Betrachtung dieses Karnevals der Mißgeburten in den tragischen Masken Karl Hofers? Die Hartnäckigkeit, mit der dieser Maler die von ihm erfundenen Formen der Wirklichkeitsverfälschung kultiviert, ist ein Beweis dafür, daß in seiner Kunst er dem Leben den Rücken wendet und sich in eine Welt von Phantasien begibt, die, wie jede subjektivistische Phantasie, die Probe des Lebens nicht bestehen.

Der Subjektivismus des Künstlers ist also nicht anderes als ein Antirealismus, er führt zwangsläufig zu formalistischem Hokuspokus. Er ist lebensfeindlich und daher kunstfeindlich, denn die Kunst ist ihrem Wesen nach eine Verkörperung des Lebens.

(Schluß folgt)

Alexander Dymschitz: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei.
Bemerkungen eines Außenstehenden
In: Tägliche Rundschau, 24. November 1948, S. 11.

Ueber vermeintliche und wirkliche Neuerungen

Die meisten formalistischen Künstler lieben es, sich als „Revolutionäre der Form" auszugeben und werfen den realistischen Meister „Traditionalismus" und „Konservativismus der Form" vor. Sie bestätigen sich selbst als Neuerer und rechtfertigen das mit der Behauptung, daß durch ihr Schaffen die Form der Malerei vervollkommnet und erneuert würde.

Durch die bloße Negierung der bisherigen Entwicklung der Kunst durch die bloße Veränderung ihrer Form läßt sich jedoch die Kunst nicht wirklich weiterbringen. Ueber derartige Pseudoneuerer äußerte der verstorbene A. A. Shdanow[2], eine der besten Theoretiker des Marxismus auf dem Gebiet der Aesthetik: „Wenn man nicht nur mit großen Worten um sich werfen will, so muß man eine deutliche Vorstellung davon haben, von welchem Alten man loszukommen suchen und auf welches Neue man hinstreben muß."

Eine Erneuerung der Kunst lediglich durch die Vervollkommnung ihrer Formen ist darum undenkbar. Die formalistischen Künstler können nicht verstehen, daß es unmöglich ist, ein künstlerisches Ganzes zu teilen, es in einen Inhalt und eine Form zu „zerschneiden" und unter Ignorierung des ersten die zweite zu kultivieren, ohne daß die Kunst dabei Schaden leidet. Sie begreifen nicht, daß ein künstlerisches Ganzes eine feste Einheit von Inhalt und Form unter Primat des Inhalts darstellt, daß Form ohne Inhalt nichts bedeutet. (Der alte Hegel wußte das und vermerkte es in seiner „Wissenschaft der Logik", und Lenin hat diese Hegelsche Bemerkung ganz besonders beachtet.) Sie verstehen nicht, daß wahre Neuerung in der Kunst ideelle Neuerung ist, daß sie mit der Erneuerung des Inhalts beginnt, der die entsprechende neue Form erzeugt.

Der „Neuerertum" der Formalisten zerstört als die Natur der Kunst, denn es gründet sich auf die Vernichtung der Harmonie zwischen Inhalt und Form in der Kunst, es führt zu einem abstoßenden und widernatürlichen Kontrast zwischen „vollkommener" Form und verarmtem Inhalt. Diese Behauptung bedarf keiner besonderen Erläuterung. Sie wird ohne Ausnahme durch das gesamte Schaffen der verschiedenartigsten Formalisten bestätigt, durch die Kubisten und die Surrealisten und die „magischen Realisten", die sich 1911 [?] in der englischen Zeitschrift „Studio" der Welt vorstellten.

Als schlagendes Beispiel des formalistisch verstandenen „Neuerertums" kann die gesamte experimentierende Linie im Schaffen Picassos dienen, dieses Abgottes des westeuropäischen Formalismus. Der Fall Picasso gehört keineswegs zu den leichten Problemen in der modernen Malerei. Sein Schaffen läßt sich nicht einfach restlos auf Formalismus zurückführen, denn wir kennen und schätzen viele realistische Gemälde und

---

[2] [Anmerk. nicht im ursprl. Artikel! Andrei Alexandrowitsch Schdanow, (* 14.jul./ 26. Februar 1896 greg. in Mariupol, Russisches Kaiserreich (heute Oblast Donezk, Ukraine); † 31. August 1948 in Moskau) war ein sowjetischer Politiker und enger Mitarbeiter Stalins.]

Zeichnungen von ihm. Offenbar jedoch bleibt Picasso selber von seinem eigenen Realismus unbefriedigt, weil er ausgezeichnet spürt, daß mit solcher Malerei nichts Neues zur Entwicklung der Kunst beigetragen wird, daß er nicht ein erneuernder, sondern ein traditioneller, manchmal betont „klassischer" Realismus, der Realismus eines Vollenders, nicht aber eines Zerstörers und Erneuerers der Tradition, daß er nicht der Realismus des Schöpfers eines neuen realistischen Stiles ist. In dem Bestreben, die Beschränktheit seines Realismus zu überwinden, ist Picasso auf der Suche nach neuen Wegen jedoch in eine flasche Richtung geraten, auf den angeblich neuen Weg des formalistischen Experiments. So entstanden die widernatürlich schematisierten „Porträts" Picassos aus den Jahren 1909 bis 1913, so kam es zum Erscheinen seiner letzten neuen Werke, in denen mit der menschlichen Gestalt so wüst umgegangen wurd, daß es scheint, als stammten alle diese Figuren mit den zerhackten Gesichtern und den Schielaugen, mit den gebrochenen Armen und den verrenkten Beinen aus der Folterkammer eines mittelalterlichen Inquisitors. So gelangte Pablo Picasso, durch falsch verstandenes Neuerertum auf den Weg des Formalismus gelockt, in seiner Malerei zu einem augenscheinlichen Antihumanismus, zur Darstellung des Menschen als einer „geometrischen Kreatur", zur Ignorierung des Wichtigsten und Bestimmenden im Menschen: seines geistigen Gehaltes. So geriet Picasso, der Künstler, in einen scharfen Gegensatz zu Picasso, dem überzeugten Kämpfer für die Freiheit des Menschen und den Humanismus.

Dieser Gegensatz kann nicht anders als tragisch empfunden werden. Allein dieser eine Umstand, der tragische Charakter des schöpferischen Gegensatzes zwischen dem Kämpfer Picasso und dem Künstler Picasso, sollten seinen unkritischen Nachahmern als ernste Warnung dienen.

Ueber den Kampf für und wider den ideellen Gehalt

Der Formalismus möchte die Kunst von jedem ideellen Gehalt befreien. In diesem Sinne kann man sagen, daß das Schaffen der modernen deutschen formalistischen Künstler in einen scharfen Gegensatz zu den nationalen Traditionen der deutschen Malerei gerät, die sich stets durch hohen Ideengehalt auszeichnete und in der häufig fortschrittliche Ideen und gesellschaftliche Ideale ihren Ausdruck fanden. Die klassische deutsche Malerei – Dürer und Grünewald, Bosch und Cranach und so weiter bis Zille und Käte [!] Kollwitz – ist eine von ideeller Leidenschaft erfüllte Malerei.

Die heutigen deutschen Formalisten haben sich von den nationalen Traditionen der deutschen Malerei abgewandt und sind zu Epigonen des französischen Modernismus geworden. Ihre Abwendung vom Ideellen trägt typisch dekadenten Charakter, sie führt sie zum Irrationalismus und Pessimismus. Für die Philosophie und Aesthetik der bürgerlichen Dekadenz sind solche Formen des individualistischen Bewußtseins wie die Angst vor dem Gedanken und dem Leben und die Ablehnung der Vernunft und des Fortschritts besonders charakteristisch. Wenn die realistische Aesthetik nach einer Formulierung Gorkijs in der Kunst eine Synthese von Ratio und Intuitio bei bestimmender Rolle des ersten sieht, so schließt die Aesthetik der Dekadenz die Vernunft aus dem Schaffen aus und läßt einer zügellosen und krankhaften Intuition freies Feld. Der Maler Salvador Dali schreibt in einem

Kommentar zu seinen „Werken“: „Ich registriere wahllos und möglichst genau Träume, die Aeußerungen jener dunklen, von Freud entdeckten Welt …“ Weiter erklärt er: „Der Paranoiker benutzt die Wirklichkeit zur Bestätigung der Idee, von der er besessen ist.“

Zu diesen Erklärungen ist nicht weiter zu bemerken als das, was A. A. Shdanow in anderem Zusammenhang über die heutige bürgerliche Dekadenz sagte, nämlich: „Hier beginnt die Ueberschreitung der Grenzen des Rationalen, die Ueberschreitung der Grenzen nicht nur der normalen menschlichen Emotionen, sondern auch der normalen menschlichen Vernunft. Es gibt zwar jetzt in Mode befindliche „Theorien“, welche behaupten, der pathologische Zustand des Menschen sei eine gewissermaßen höhere Form, Schizophrene und Paranoiker könnten in ihrem Wahn zu geistigen Höhen gelangen, die einem gewöhnlichen Menschen im normalen Zustand niemals zugänglich seien. Diese „Theorien“ sind natürlich keine Zufallserscheinungen. Sie sind höchst charakteristisch für die Epoche des Verfaulens und der Zersetzung der bürgerlichen Kultur.“

Der Irrationalismus der heutigen Formalisten führt die (wie dies aus den Werken vieler deutscher Maler der Gegenwart deutlich sichtbar wird, von einem so berühmten Meister wie Professor Schmidt-Rottluff bis zu den namenlosen Epigonen des Kubismus, die in einer jeder Logik entbehrenden Weise Flecken und Linien, Kugeln, Kegel, Zylinder und Würfel kombinieren) nicht nur zur Erschütterung der ideellen Grundlage ihres Schaffens, sondern läßt sie auch jedes Gefühl für die Harmonie und das Schöne verlieren, so daß ihnen die realistischen Prinzipien der Proportion bei der Komposition ihrer Werke abhanden kommen. Wer hat nicht die zahllosen Bilder gesehen, auf denen die Maler der Gesetze der Anatomie und Perspektive spotten, auf denen statt eines Menschen ein stumpfer Roboter dargestellt und die Welt durch das Prisma eines Wahnsinns gezeigt wird, der das Gefühl für den Zusammenhang zwischen den Dingen und Erscheinungen eingebüßt hat. Gerade damit hängt bei den deutschen formalistischen Künstlern der Kult zusammen, den sie mit dem kranken Schaffen Marc Chagalls treiben, dessen letzte Gemälde durch vollständige Vernachlässigung des Raumgefühls gekennzeichnet sind und alogische Kombinationen monströser Seltsamkeiten und scheußlicher Naturalismen darstellen.

Das formalistischen Schaffen ist in den meisten Fällen von einer scharf ausgeprägten pessimistischen Einstellung zur Welt durchdrungen. Ihm liegt ein tiefer Unglaube an die geistigen Kräfte des Menschen, an die Macht und die historische Zukunft der Demokratie zugrunde. Die deutschen Epigonen und Nachahmer der „westlichen“ dekadenten Malerei stehen unverkennbar unter dem Einfluß auch dieser Tendenz der modernen Dekadenz. Auch ihre Werke sind erfüllt von dem Gefühl der Angst vor dem Leben, der Mensch wird in ihnen als erniedrigt, erbärmlich, vom „Schicksal“ zerschmettert gezeigt. In keinem einzigen der zahllosen Bilder von deutschen Künstlern, die die schrecklichen Folgen des Krieges erstarkt hervorgeht und fähig zur Erneuerung der Erde und zum Aufbau einer neuen, gerechten Gesellschaftsordnung ist. Es liegt uns fern, die Künstler aufzufordern, die Wirklichkeit zu beschönigen, die tragischen Züge unserer Zeit zu verheimlichen. Eine solche Uebermalung der Wirklichkeit wäre nicht nur verlogen, sondern auch lächerlich. Wir möchten sie jedoch an einen bedeutungsvollen Satz aus der Aesthetik des großen Realisten Gorkij erinnern, welcher lehrte, daß der demokratische Künstler, der an das Genie und die Unsterblichkeit

des Volkes glaubt, sich nicht einer philisterhaften Poetisierung des Leidens (und fügen wir hinzu: der dekadenten Aesthetisierung des Abstoßenden und Widerwärtigen) widmen kann, sondern die wahre Poesie in der Ueberwindung des Leidens, in dem Siege des Menschen über die Angst vor dem Leben und über die Todesfurcht finden wird.

Ueber den Künstler ohne Volk und den Volkskünstler

Der bekannte französische formalistische Maler Georges Braque brachte, als er einmal einen Fragebogen der Zeitschrift „Art de Franes“ beantwortete, einen für einen Dekadenten sehr bezeichnenden Gedanken zum Ausdruck. Er sagte: „Ich kann ihre Frage, für wen ich arbeite nicht beantworten. Darüber denke ich niemals nach.“ Diese kurze, aber vielsagende Erklärung ist sozusagen die Devise der ganzen formalistischen Richtung in der Kunst. Den Künstler geht das Volk nichts an, seine Zeitgenossen gehen ihn nichts an.

Die deutschen formalistischen Maler, die Ausstellungen ihrer Werke veranstalten und zahllose herabsetzende Aeußerungen der wenigen Besucher dieser Ausstellungen einsammeln, stellen sich offenbar ebensowenig der Frage, für wen sie arbeiten. Diejenigen von ihnen aber, denen man dieser Frage gar zu aufdringlich auf den Leib rückt, nehmen die Pose verkannter Genies und Propheten an und antworten, daß sie auf das Verständnis der kommenden Generationen rechnen.

In diesem Zusammenhang möchten wir noch einmal A. A. Shdanow zitieren, und zwar seine bemerkenswerten Worte an die Adresse einiger sowjetischer Komponisten, die sich auf den Weg formalistischer „Versuche“ begeben haben. A. A. Shdanow sagte: „Wenn unter einem bestimmten Teil der sowjetischen Komponisten die sogenannte Theorie im Umlauf ist, daß man sie in 50 bis 100 Jahren verstehen werde, daß die Nachkommen sie verstehen würden, wenn die […?]. Solche Gedankengänge bedeuten die Loslösung vom Volke. Wenn ich als Dichter, Maler, Schriftsteller, Parteiarbeiter nicht damit rechne, daß meine Zeitgenossen mich verstehen, für wen lebe und arbeite ich? Das führt doch zu seelischer Leere, das führt doch in eine Sackgasse.“

Viele deutsche Maler stehen verächtliche und hochmütig zu der Frage, wie das Volk ihre Werke bewertet, und sind der Ansicht, das deutsche Volk habe den verderblichen Einfluß der grob-naturalistischen „Aesthetik“ des Faschismus erlebt und siehe unter dem jahrelangen Einfluß philisterhafter Geschmacksrichtungen, die in spießiger Weise Kunst durch Kitsch ersetzen. Kein Zweifel: der Faschismus ist nicht spurlos vorübergegangen und hat den künstlerischen Geschmack eines erheblichen Teiles des deutschen Volkes in vieler Hinsicht verdorben. Aber das rettet die dekadent-formalistische Kunst keineswegs vor der Kritik des Volkes. Im Grunde hat das Volk gesunde Ansichten über die Kunst, die Kunst der Formalisten aber ist krank und inlebendig, und das deutsche Volk befreit sich von dem Einfluß der faschistischen „Aesthetik“ sehr viel schneller, als die Herren Formalisten dies aus ihrer „schönen Einsamkeit“ heraus erfassen können.

Gewiß hat das deutsche Volk eine schwere Krankheit durchgemacht, aber der deutsche Maler, der ohne das Volk schaffen will, der das Leben des Volkes nicht mitlebt, seine Leiden nicht mitleidet und sich an seinen Freuden nicht mitfreut, der die eigene Schaffenskraft nicht aus den Kräften des Volkes schöpfen will, der ist zu einem kläglichen

Schicksal verdammt. Vielleicht werden irgendwelche Snobs aus überseeischen Ländern seine Bilder kaufen, aber die Anerkennung seines Volkes wird er nicht gewinnen. Um mit dem Dichter zu sprechen: An der Heimat wird er vorübergehen wie schräger Regen.

Es gibt unter deutschen Malern bedeutende kämpferische Demokraten. Meister, die mit dem Leben und Kampf ihres Volkes innig verbunden sind. Da ist Otto Nagel, eine Meister aus der rumvollen Schar, an deren Spitze Heinrich Zille und Käthe Kollwitz standen. Da ist Sella H a s s e , die in ihrer Graphik seit Jahrzehnten das Leben der deutschen Arbeiter gestaltet. Da ist Professor Horst S t r e m p e l , der bei aller Umstrittenheit vieler seiner Werke der Erfüllung des „sozialen Auftrages" der für die Erneuerung Deutschlands kämpfenden Demokratie immer näher kommt. Da sind noch andere. Aber es sind wenige, sehr wenige. Und tonangebend ist in der deutschen Malerei die formalistische Richtung.

Mögen die deutschen Maler, die nicht wollen, daß sich ihre Wege von den Wegen ihres Volkes, von den Wegen der Geschichte und des Fortschritts trennen, über die grundlegenden Aufgaben ihres Schaffens nachdenken. Wir wollen annehmen, daß die besten von ihnen imstande sind, zu begreifen, daß es für die Würdigung ihrer Schöpfung kein höheres Kriterium gibt, als den Aufgaben zu entsprechen, die das Volk und der Fortschritt ihnen stellen. Wir wollen glauben, daß die besten von ihnen imstande sind, ihre schöpferische Verantwortlichkeit vor dem Volke und vor der Geschichte zu begreifen.

Alexander Dymschitz

Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei

Bemerkungen eines Außenstehenden*

Für die moderne deutsche Malerei ist die unverkennbare Hegemonie der formalistischen Richtung außerordentlich charakteristisch. Auf keinem anderen Gebiet der deutschen Kunst der Gegenwart herrschen antirealistische Tendenzen in einem solchen Grade wie gerade in der Malerei. Zweifellos gibt es soziale und geschichtliche Ursachen, die diesen Tatbestand hervorgerufen haben. Diese Erscheinung läßt sich nicht einfach durch eine Analyse der Entwicklung der deutschen nationalen Kultur erklären; sie ergibt sich gesetzmäßig aus der allgemeinen Krise der bürgerlichen Kultur und gehört zu den charakteristischen Merkmalen der sogenannten bürgerlichen Dekadenz.

Eine der verderblichen Eigenheiten der bürgerlichen Dekadenz ist der Einfluß, den sie unter den Verhältnissen der kapitalistischen Welt auf manche Künstler ausüben kann, die politisch auf seiten der Demokratie kämpfen und in der großen Schlacht zwischen den Kräften der Demokratie und den Kräften der Reaktion dem Lager des sozialen Fortschritts angehören. Dieser Umstand äußert sich sehr klar darin, daß in Deutschland, wie übrigens auch in Frankreich, viele bedeutende Maler, die politisch Anhänger der Demokratie und des Fortschritts sind, in ihrem Schaffen und in ihren ästhetischen Ansichten ganz und gar unter dem Einfluß der bürgerlichen Dekadenz, ihrer reaktionären Aesthetik und ihrer antidemokratischen künstlerischen Praxis stehen.

Das Lager der internationalen Demokratie, das danach strebt, daß die weltanschaulichen und gesellschaftlichen Prinzipien, die im Kampfe gegen die Reaktion und für die Erneuerung der Welt gewissermaßen als Kompaß dienen sollen, Gemeingut werden, ist auch daran interessiert, daß allgemeine und einheitliche Prinzipien eines wirklich demokratischen, gesunden und fortschrittlichen künstlerischen Schaffens ausgearbeitet werden. Denn die in diesem Lager stehenden Menschen wissen von der großen ideell-erzieherischen Rolle der Kunst und ihrer Bedeutung für die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Sie sind es gewohnt, in der Kunst eine Waffe in ihrem Kampf zu sehen, und wollen es verhüten, daß diese Waffe stumpf wird und sich mit dem Roste wesensfremder Einflüsse überzieht oder gar von diesem Roste zerfressen wird. Der große Kampf, den die freiheitliebende Demokratie gegen die Welt der imperialistischen Unterdrückung und Sklaverei führt, ist nicht nur ein Kampf um die Rettung der Menschheit und um die Befreiung des Menschen, sondern gleichzeitig auch ein Kampf um die Rettung der Kunst, ihrer großen Traditionen und ihres eigensten Wesens vor der antihumanistischen „Zivilisation" des Kapitalismus, vor jener kapitalistischen Produktion, die, wie Karl Marx einmal bemerkte, einigen Zweigen der geistigen Produktion, wie der Kunst und der Poesie, feindlich ist.

Die formalistische Richtung in der Kunst ist ein typischer Ausdruck der bürgerlichen Dekadenz, die das künstlerische Schaffen entarten zu lassen droht, die einen direkten Anschlag auf das Wesen der Kunst bedeutet, die die eigenste Natur der Kunst zerstört und ihre Selbstauflösung herbeiführt. Daher ist der Kampf gegen den Formalismus ein Kampf um die Kunst, um die Rettung des künstlerischen Schaffens vor dem ihm drohenden Untergange.

Unter den Vertretern der formalistischen Richtung unterscheiden wir Künstler verschiedener Art. Im besonderen bemerken wir einen scharfen Unterschied zwischen denen, die organisch zur bürgerlichen Dekadenz gehören und deren dekadente Werke das natürliche Ergebnis ihrer reaktionären Weltanschauung sind, und denen, die, politisch im Lager der Demokratie und des Fortschritts stehend, in ihrem Schaffen dem Einfluß der Reaktion unterliegen. Wir kennen den Unterschied zwischen dem Surrealisten Salvador Dali, dem Lobsänger Hitlers und Francos, und dem kämpferischen Antifaschisten Pablo Picasso, der seit Jahren dem überschwenglichsten Formalismus reichlichen Tribut zollt. Wir kennen diesen Unterschied ebenso gut wie den zwischen dem faschistischen Kollaborateur André Gide, diesem Pétain der Kunst, und dem Antifaschisten Franz Masereel, einem Künstler, der von der realistischen, sozialbetonten Graphik immer mehr zu formalistischen Künsteleien abirrt.

Aber gerade weil wir diesen Unterschied sehen und verstehen, müssen wir im Interesse der Demokratie und der Kunst selbst diejenigen, die den falschen Weg betreten haben, obwohl sie über die Voraussetzungen zur richtigen schöpferischen Entwicklung verfügen, ernsthaft kritisieren. Wir sind ihnen gegenüber zu prinzipieller und kameradschaftlicher Kritik verpflichtet. Wir müssen uns mit ihnen auseinandersetzen, um sie auf den Weg der Wahrheit, auf den Weg einer demokratischen und realistischen Kunst zurückzuführen. Auseinandersetzen und „herumschlagen" müssen wir uns mit ihnen vor allem deswegen, weil diese Auseinandersetzung sich bei ihnen als nützlich erweisen kann, während mit Männern wie Gide und Selin, Giono und Sartre, Malraux und Elliot, Maugham und Dali im Grunde genommen jedes Gespräch zwecklos ist. Sie haben sich selbst der politischen und künstlerischen Reaktion verschrieben, sie sind bewußt zu den Toten gegangen. Mögen die Toten ihre Toten begraben! Wir diskutieren vor allem mit denen, bei denen wir auf Verständnis rechnen.

Aus diesen Ueberlegungen heraus halten wir uns für berechtigt, einige offene kritische Bemerkungen an die deutschen formalistischen Maler zu richten, die in der Mehrzahl den Faschismus und, wie man annehmen muß, nicht nur den Hitlerfaschismus, sondern auch die zahlreichen neuen Nachkriegsvarianten der faschistischen Ideologie politisch ablehnen. Wir fordern sie zur Auseinandersetzung über einige prinzipielle Fragen der Aesthetik heraus und hoffen, daß diese Auseinandersetzung sich künstlerisch fruchtbar auswirken kann.

Ueber Subjektivismus und Realismus

Zu den typischen Zügen des bürgerlich-dekadenten Bewußtseins gehört der Individualismus. Dem dekadenten Künstler liegt mehr als alles seine sogenannte schöpferische „Unabhängigkeit" am Herzen, die schöpferische „Freiheit", die er dadurch zu finden sucht, daß er sich von jeder Verbindung mit einem Kollektiv, mit der Gesellschaft, mit dem Volke löst. Er will nicht begreifen, daß der Künstler in unseren Tagen seine Freiheit nur dadurch gewinnen kann, daß er sein Schaffen organisch dem Dienste an den Interessen des Volkes einordnet. Die individualistische „Freiheit" des Künstlers ist in der Regel illusorisch und versetzt ihn, bewußt oder unbewußt, in jenen nichts weniger als ästhetischen Zustand, den Lenin in seinem berühmten Aufsatz aus dem Jahre 1905 „Parteiorganisation und Parteiliteratur" als den Zustand der Abhängigkeit „vom Geldsack, von der Bestechung, vom Ausgehaltenwerden" definierte. Beinahe das einzige, von dem sich der individualistische Künstler wirklich befreit, ist die realistische Weltauffassung.

Der Subjektivismus, der Verzicht darauf, die objektive Realität, ihre Gesetze und die Möglichkeiten ihrer Erkenntnis wahrzunehmen, ist auf dem Gebiet des Schaffens der unmittelbare Ausdruck des gesellschaftlichen Individualismus des Künstlers. Der subjektivistische Maler verzichtet darauf, in seinen Bildern die Wirklichkeit wiederzugeben (wobei wir unter der Wiedergabe der Widerspiegelung natürlich nicht eine mechanische, fotografischtreue Kopie mit den Mitteln eines empirischen Naturalismus verstehen, sondern eine schöpferische, analytische, realistische Gestaltung, die die Synthese aus der Wirklichkeit selbst und dem Verhältnis des Künstlers zu ihr darstellt). Der wichtigste Gegenstand der Kunst wird der Künstler selbst. Die Welt verwandelt sich für ihn nach seinem Willen und seiner Vorstellung. Er verfährt subjektiv und willkürlich, er mißachtet das wichtigste Prinzip des Realismus, die Typisierung, die Auswahl des Charakteristischen; die Leinwand wird ihm zur Projektionsfläche seiner Emotionen, zu einer Art Tummelplatz für das entfesselte Spiel seiner Phantasie.

Den individualistischen Subjektivismus des dekadenten Künstlers brachte kürzlich mit letzter Klarheit der französische Maler Françis Jourdain zum Ausdruck, als er die Frage eines Korrespondenten der Zeitschrift „Etoile" beantwortete. Jourdain wurde gefragt: „Sind Sie der Ansicht, daß gesellschaftliche Aufgaben und aktuelle Ereignisse die darstellende Kunst beeinflussen können? Glauben Sie, daß das Kriegsgeschehen, die Okkupation, die Heldentaten der Untergrundbewegung unseren Malern und Bildhauern neue Sujets vermitteln können und daß die Wirklichkeit als Erzählung oder Allegorie zu einem bestimmenden Element ihrer Schöpfungen werden kann?" Jourdain antwortete: „Ich meinerseits glaube nicht, daß irgendein Sujet ein bestimmendes Element der Malerei sein kann. Es gibt nur ein Sujet für ein Bild: den Künstler."

Ich wüßte nicht, daß deutsche formalistische Künstler sich irgendwo über das Prinzip des Individualismus und Subjektivismus in der Aesthetik mit ähnlicher Offenherzigkeit geäußert hätten wie Françis Jourdain. Aber ihre Praxis liefert eine ausgezeichnete Illustration zu der betrüblichen These ihres französischen Kollegen. Man braucht sich nur mit den Werken eines so notorischen Formalisten wie Kubitschek bekannt zu machen, um sich davon völlig zu überzeugen. Die meisten seiner Bilder sind eine vollständige Negierung der Realität, eine zügellose Willkür der Phantasie, ein Spiel mit leeren Formen und künstlichen Konstruktionen. Auch wo Kubitschek wenigstens den Versuch macht, an den Stoff der Wirklichkeit heranzugehen, zerstört er alsbald die Lebenswahrheit und gibt seine subjektiven Vorstellungen von ihr als Wirklichkeit aus. (Das gilt zum Beispiel für eins seiner Gemälde, welches Ruinen nach einem Bombenangriff darstellt; der Formalist Kubitschek abstrahiert seine Darstellung von der Realität und bringt in das Chaos eine kompositorische Ordnung, als wären die anglo-amerikanischen Flieger vor ihren Angriffen auf Berlin so etwas wie pedantische Geometrielehrer gewesen.) Bei einem Blick auf diese Bilder schenkt man der Behauptung Jourdains, in dieser Art des „Schaffens" verkörpere sich nicht die Welt, sondern der Künstler, keinen Glauben mehr. Nein, hier ist nicht einmal mehr der Künstler als sich offenbarende schöpferische Persönlichkeit, als jenes künstlerische „Ich" vorhanden, dem wir etwa in der Lyrik aller Arten von Petrarca bis Majakowskij oder von François Villon bis Johannes R. Becher zu begegnen gewohnt sind. In diesem „Schaffen" lebt nicht der Geist eines Künstlers, sondern die Gaukelei eines Jongleurs.

Die Absage an den Realismus führt zu grenzenloser Verarmung des künstlerischen Schaffens. Davon kann man sich leicht an den Werken eines Meisters überzeugen, wie es unbestreitbar Professor Karl Hofer ist. Man braucht nur einen Blick auf die Gemälde und Graphiken seiner letzten Ausstellungen zu werfen, um sich davon zu überzeugen, daß die formalistischen Positionen diesen hervorragenden Könner in eine tragische Krise geführt haben. Welt und Mensch, die Hauptsache, der wichtigste Gegenstand der Kunst, werden von ihm unglaublich verdürftigt, weil er sich von einer ständig und monoton wiederholten Manier beherrschen läßt. Der vielschichtige Reichtum der Welt wird simplifiziert, die Vielfalt der menschlichen Charaktere wird durch gewisse ständig gebrauchte Masken verdrängt, die der Künstler durch die bunte Skala der Emotionen hindurchführt. An Stelle des lebendigen Lebens offenbart sich uns in den Bildern von Professor Hofer eine Art Maskentheater, ein Mummenschanz der Leidenschaften, sozusagen eine Hoffmanniade in der Malerei. Aber welcher Mensch, der wirklich in und mit der Zeit lebt, erkennt sich bei der Betrachtung dieses Karnevals der Mißgeburten in den tragischen Masken Karl Hofers? Die Hartnäckigkeit, mit der dieser Maler die von ihm erfundenen Formen der Wirklichkeitsverfälschung kultiviert, ist ein Beweis dafür, daß in seiner Kunst er dem Leben den Rücken wendet und sich in eine Welt von Phantasien begibt, die, wie jede subjektivistische Phantasie, die Probe des Lebens nicht bestehen.

Der Subjektivismus des Künstlers ist also nichts anderes als ein Antirealismus, er führt zwangsläufig zu formalistischem Hokuspokus. Er ist lebensfeindlich und daher kunstfeindlich, denn die Kunst ist ihrem Wesen nach eine Verkörperung des Lebens.

(Schluß folgt)

* Wir veröffentlichen den nachstehenden Artikel von A. Dymschitz, der die persönlichen Ansichten des Verfassers wiedergibt, als Diskussionsbeitrag und fordern unsere Leser auf, sich zu den angeschnittenen Fragen zu äußern.

„Nichts als komponieren!"

Notiz über Schubert

„Um 3 Uhr nachmittags entschlummerte er, und sein freundliches, unverändertes Antlitz zeigte, daß er sanft und ohne Kampf hinübergegangen sei." So berichtet Josef Spaun über den Tod seines Freundes Franz Schubert am 19. November 1828, also vor nunmehr 120 Jahren. Im Schubertschen Werk gibt es heute nichts mehr zu entdecken (es sei denn die verlorengegangene „Geisteiner" Sinfonie), es ist voll gewürdigt, wohl aber spukt in manchen Hirnen noch das von den „Schrammerl-" und „Dreimäderlhaus"-Autoren, aber auch von manchen Biographen zur Karikatur verzerrte Bild des Menschen Schubert. Demgegenüber bedeutet es eine verdienstliche Tat, wenn Werner Jaspert in seinem Buch „Franz Schubert" (Safari-Verlag, Berlin) „Zeugnisse seines irdischen Daseins" zusammenstellt, Briefe, Tagebuchaufzeichnungen, Kritiken aus Zeitungen und Zeitschriften, darunter auch bisher Unveröffentlichtes aus der Wiener Stadtbibliothek. Jaspert reiht diese Stücke mit einem dünnen Faden aneinander und überläßt es dem Leser, aus den Einzeldokumenten sich selbst das Bild des Meisters zusammenzufügen. So hat man die Möglichkeit, das Leben Schuberts einmal unter ungewohnten Perspektiven zu sehen. Man vergleiche beispielsweise seinen Ausspruch von 1822: „Mich soll der Staat erhalten; ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen", mit der Behandlung, die eben dieser Staat dem genialen Komponisten zuteil werden ließ, als er sich 1826, von Sorgen gedrückt, um die Stelle eines Vizehofkapellmeisters bewarb. Zur „Schonung des allerhöchsten Aerars" wurde ein „Individuum" gesucht, das mit einem Trinkgeld abgespeist werden konnte. Bauernfeld dichtete später bitter und ironisch:

Dank Gott, daß du gestorben bist!
Du hätt'st es nicht weit gebracht.
Sie hätten dich nicht in Lebensfrist
Zum Hofkapellmeister gemacht.

Und man lese die vielen Beispiele dafür, wie die Verleger Schubert rücksichts- und gewissenlos ausgebeutet haben, um zu erkennen, wie aus der Biographie ein Zeitbild und eine gesellschaftskritische Anklage wird. Und noch auf etwas sei hingewiesen: in Bauernfelds Tagebuch findet sich unterm 8. März 1826 in einer Reihe von Charakteristiken der Freunde folgende Notiz über den Komponisten: „Schubert hat die rechte Mischung vom Idealen und Realen. Die Erde ist ihm schön". Dieser „Glauben an das Irdische", trotz aller Mißhelligkeiten — ist das tiefste Geheimnis seiner unvergänglichen Musik.

C.

Musik am Bußtag

Aus der Fülle von Konzerten, die in Sälen und Kirchen Berlins am Bußtag stattfanden, seien zwei herausgegriffen, die als Nachklang zu den jüngst durchgeführten Kirchenmusiktagen zusammengefaßt werden können. In der überfüllten Marienkirche gastierte der Leipziger Thomanerchor, als Spitzenchor in der ganzen Welt bekannt, und er rechtfertigte seinen Ruf erneut mit der schlackenlosen, makellosen Wiedergabe von Werken der Vokalpolyphoniker und Bachs; das lineare Flechtwerk ist in dem hellen Klang der Knabenstimmen und der jungen Männerstimmen von einer luciden Durchsichtigkeit; die besondere Eigenart des Leipziger Chors tritt hinzu, eine Farbigkeit des Chorklangs, die fast etwas Süddeutsches hat. Das überlegene Können Günther Ramins, sein untrügliches Stilgefühl bringt das alles auf einen Nenner.

Den zweiten Teil des Programms sollten die Zeitgenossen bestreiten, als Ausklang war das Kyrie aus Ernst Peppings Messe „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit" von 1938 vorgesehen. Das gleiche Stück bildete den Auftakt des Konzertes, das die Spandauer Kantorei zwei Stunden später im Großen Sendesaal des Berliner Rundfunks gab. (Ein Wort der Anerkennung ist am Platze dafür, mit wieviel Umsicht und Großzügigkeit man in der Masurenallee die zeitgenössische Musik fördert.) Drei Liedmotetten von Leonhard Lechner leiteten über zur Uraufführung der Messe „Dona nobis pacem" von Ernst Pepping, die schon für die Kirchenmusiktage vorgesehen war. Dort hätte sie das gewichtigste Zeugnis abgegeben: es ist das Werk eines Meisters, in jenem zwischen Linearität und Harmonik voll ausgewogenen Stil, den sich Pepping seit dem „Jahr" und dem „Wagen" geschaffen hat. Von den erregenden „Kyrie"-Rufen des Beginns bis zu dem, dem Titel entsprechend stark profilierten, aus grellen Dissonanzen sich herauslösenden Friedensappell eine Fülle von großen Wirkungen. Hervorragend die Leistung der Kantorei unter ihrem nicht genannten Leiter. Begeisterter Beifall für den Komponisten.

—x

Einer der vielen Fernbahnhöfe von Moskau, der Kasaner Bahnhof. Er wurde [...] des Akademiemitgliedes Schtschussew gebaut

Der Erbauer des Lenin-Mausoleums

Von **Nikolaj Kolli**, Ordentl. Mitglied der Akademie für Architektur in der [...]

Alexej Schtschussew kam als fertiger Meister zur sowjetischen Architektur; er hatte schon viele Jahre schöpferischer Arbeit hinter sich und war ein anerkannter Künstler, der in der russischen Kunst eine geachtete Stellung einnahm. Aber seine besten Werke, die in das goldene Buch der Architekturgeschichte der Welt eingetragen sind, hat Schtschussew in der Sowjetzeit geschaffen.

Alexej Schtschussew wurde 1873 in Kischenjow geboren. Schon in seiner Kindheit zeichnete er gern. Gleich nach Erlangung des Reifezeugnisses begann er sein Studium in der Abteilung für Architektur der Kunsthochschule an der Kunstakademie in Petrograd.

Seinem Hang zum Malen und Zeichnen nachgehend, studierte Schtschussew als Student der Akademie sehr eifrig bei dem berühmten russischen Maler I. Repin.

1897 beendete Schtschussew sein Studium an der Kunstakademie und erhielt den Titel eines künstlerischen Architekten. Daran anschließend beschäftigte er sich mehrere Jahre lang mit dem Studium und der Restaurierung von alten Architekturdenkmälern. Im Jahre 1912 erhielt er den Auftrag, das Projekt für den Kasaner Bahnhof in Moskau zu entwerfen, dessen Bau mehrere Jahre lang im Mittelpunkt seines Schaffens stand.

Dieser Bau ist ein Komplex von Gebäuden und Türmen, die ein einheitliches architektonisches Ganzes bilden. An diesem Bau zeigte Schtschussew, wie fruchtbar das für die russische nationale Architektur charakteristische Prinzip der malerischen Gesamtwirkung ist, die zahlreiche Gebäude zu einer lebendigen vielgestaltigen Einheit zusammenfaßt. Dieser in der Hauptsache erst nach der Revolution beendete Bau ist eine der besten architektonischen Schöpfungen in der sowjetischen Hauptstadt.

Das schönste Werk Schtschussews ist das von ihm auf dem Roten Platz in Moskau erbaute Lenin-Mausoleum. Künstlerische Form und die architektonische Durchdachtheit beherrschen alle Einzelheiten dieses hervorragenden Werkes der sozialistischen Kunst. In der Architektur des Mausoleums erreichte Schtschussew ein hohes Pathos und gleichzeitig klassische Einfachheit und Ausdruckskraft.

Die Würdigung der Verdienste Schtschussews bei der Erfüllung dieser verantwortungsvollen Aufgabe verlieh ihm die Sowjetregierung 1931 den Ehrentitel eines Verdienstvollen Architekten der UdSSR, einen Titel, der bisher unter allen sowjetischen Architekten ihm allein zuerkannt worden ist. 1946 erhielt Schtschussew für die architektonische Innenausgestaltung des Mausoleums den Stalin-Preis. Von Schtschussew stammt auch der Entwurf zu einem der schönsten Gebäude der Hauptstadt, zum Hotel „Moskwa" und [...] Moskworezker Brücke ist ebenfalls [...]

Schtschussew war [...] Lösung von [...]

[...]heitliche Bauplanung von ganzen [...] hört zu den charakteristischen [...] heiten, den prinzipiellen [...] sowjetischen Architektur. In der [...] Städtebaupraxis werden die [...] gleich, ob es sich um Wohnhäuser oder [...] Verwaltungsgebäude oder [...] bäude handelt, nicht abgesondert [...] bauwerk betrachtet, sondern als Bestandteil eines Stadtviertels, eines Platzes oder einer ganzen [...]

Besonders im Großen Vaterländischen [...] und in der Zeit nach dem Krieg [...] städtebauliche Wirken Schtschussews [...] Umfang an.

1943 entwarf er das Projekt [...] deraufbau der bis auf den [...] gebrannten Stadt Istra in der [...] Moskau. 1944 machte er Vorschläge [...] Wiederaufbau von Minsk, der [...] Bjelorußlands, sowie für den [...] des Stadtinnern von Stalingrad [...] er an Entwürfen für den Wiederaufbau der Kreschtschatik-Straße in Kiew. [...] Schtschussew den Auftrag, ein [...] Wiederaufbau der alten [...] Nowgorod und für die städtebauliche [...] staltung von Kischenjow aus[...]

Das Bestreben, die beim [...] nationalen künstlerischen [...] Grundsätzen der klassischen [...] Welt und mit der fortschrittlichen [...] Bautechnik in Einklang zu bringen, [...] sonders deutlichen Ausdruck in [...] Schtschussews, dem Gebäude des Lenin-Instituts in Tbilissi [...] der Georgischen SSR, und in [...] Opernhaus in Taschkent (Usbekistan) [...] Bau des Theatergebäudes [...] viele Volkskünstler Usbekistans [...] dekorative Ausgestaltung der [...] des Zuschauersaals ausführten. [...] same Arbeit des russischen [...] der usbekischen Künstler [...] große Anerkennung. Augenblicklich [...] Schtschussew an dem Bau des [...] plexes der Akademie der Wissenschaften der UdSSR in Moskau und an [...] Hauses der Kasachischen [...] Wissenschaften in Alma-Ata.

Alexej Schtschussew ist ein bedeutender [...] tischer Gelehrter. Aus seiner [...] mehr als 170 wissenschaftliche [...] die wichtigsten Fragen der Architektur [...] wurde Schtschussew zum Ordentlichen [...] der Akademie der Wissenschaften [...] gewählt.

Die Sowjetregierung und [...] haben das große und fruchtbare [...] Schtschussews und seine unermüdliche [...] für das Wohl seines Heimatlandes [...]

Auftrag, Irrtum und Versuchung

Jakobsons „Die Brüder Kondor" im Schiffbauerdamm-Theater

Nicht nur ein Schauspiel, sondern auch ein Lehrstück, und zwar ein gutes Lehrstück, sind die „Brüder Kondor" des Esten August Jakobson. Die Unausweichlichkeit des Klassenkampfes in einer kapitalistisch geordneten Gesellschaft — deren Schauplatz bezeichnenderweise eine jener pseudodemokratischen bürgerlichen Republiken aus der Zeit nach dem ersten Weltkrieg ist — ergibt sich aus dem menschlichen Mit- und Gegeneinander der handelnden Personen. Zustände und Charaktere fügen sich zwanglos der Absicht: die hemmungslose Profitgier der besitzenden Schicht, die Korruption in den von ihr be[...]

[...] daß die historische Gesetzmäßigkeit ihres Gegensatzes zu den Vertretern des Kapitals stärker sein muß als die Bande des Blutes. Ihres Auftrags nur noch gewisser, setzen sie die politische Arbeit fort — im festen, zuversichtlichen Vertrauen darauf, daß am Ende ihres Auftrags der Sieg der werktätigen Masse und der klassenlosen Gesellschaft stehen wird.

Die Menschen Jakobsons, ihr Empfinden und ihre Handlungen sind in diesem Sinne unstreitig gesellschaftlich wahr. Die Konstruktion der Fabel ist im Rahmen ihrer Tendenz durchaus folgerichtig. Wenn sich trotzdem [...]

Bilderbuch der Schauspielkunst

Ein „Bilderbuch der Schauspielkunst" nannte Ottofritz Gaillard, als er im „Haus der Kultur der Sowjetunion" den Berliner Bühnenkünstlern von seiner Reise zum Jubiläum des Künstlertheaters berichtete, die Fülle der Eindrücke während der Moskauer Festveranstaltungen. Und wie ein farbiges, schier unerschöpfliches Bilderbuch von vielen Seiten blätterte er vor den Zuhörern den Reichtum der Erinnerung auf, das künstlerische Erlebnis zu lebendiger Gegenwart beschwörend [...]

[...] stellung ein mitreißendes und erwärmendes Bild der theatralischen Vollendung dieser Bühne und des Glanzes ihrer Jubiläumstage.

Darüber hinaus traten aus der sehr tiefen, im besten Sinne schöpferischen Analyse des Vortragenden die wesentlichen Züge russischer Schauspielkunst und sowjetischer Kunstauffassung überhaupt mit überzeugender Klarheit und Deutlichkeit [...]

Freitag, 19. Nov[...]
[...]liner Ausgabe
TÄ[...]
[...]akteur: A. W. Kirsanow [...]
[...]edrichshain 22. Fernruf: Sammeln[...]
[...]e 125 und 46. Sprechstunden d[...]
[...]272 (1077) 4. Jahrgan[...]

Bei de[...]

Demokratischer Block B[...]

Verrat an [...]

Oppositionelle [...]

[...]olierte Wahlen völlig s[...]

Eine Erklärung des Kulturbu[...]

Westmächte gegen[...]

Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei*

Bemerkungen eines Außenstehenden

Ueber vermeintliche und wirkliche Neuerungen

Die meisten formalistischen Künstler lieben es, sich als „Revolutionäre der Form" auszugeben, und werfen den realistischen Meistern „Traditionalismus" und „Konservatismus der Form" vor. Sie bestätigen sich selbst als Neuerer und rechtfertigen das mit der Behauptung, daß durch ihr Schaffen die Form der Malerei vervollkommnet und erneuert würde.

Durch die bloße Negierung der bisherigen Entwicklung der Kunst durch die bloße Veränderung ihrer Form läßt sich jedoch die Kunst nicht wirklich weiterbringen. Ueber derartige Pseudoneuerer äußerte der verstorbene A. A. Shdanow, einer der besten Theoretiker des Marxismus auf dem Gebiet der Aesthetik: „Wenn man nicht nur mit großen Worten um sich werfen will, so muß man eine deutliche Vorstellung davon haben, von welchem Alten man loszukommen suchen und auf welches Neue man hinstreben muß."

Eine Erneuerung der Kunst lediglich durch die Vervollkommnung ihrer Formen ist darum undenkbar. Die formalistischen Künstler können nicht verstehen, daß es unmöglich ist, ein künstlerisches Ganzes zu teilen, es in einen Inhalt und eine Form zu „zerschneiden" und unter Ignorierung des ersten die zweite zu kultivieren, ohne daß die Kunst dabei Schaden leidet. Sie begreifen nicht, daß ein künstlerisches Ganzes eine feste Einheit von Inhalt und Form unter Primat des Inhalts darstellt, daß Form ohne Inhalt nichts bedeutet. (Der alte Hegel wußte das und vermerkte es in seiner „Wissenschaft der Logik", und Lenin hat diese Hegelsche Bemerkung ganz besonders beachtet.) Sie verstehen nicht, daß wahre Neuerung in der Kunst ideelle Neuerung ist, daß sie mit der Erneuerung des Inhalts beginnt, der die entsprechende neue Form erzeugt.

Das „Neuerertum" der Formalisten zerstört also die Natur der Kunst, denn es gründet sich auf die Vernichtung der Harmonie zwischen Inhalt und Form in der Kunst, es führt zu einem abstoßenden und widernatürlichen Kontrast zwischen „vollkommener" Form und verarmtem Inhalt. Diese Behauptung bedarf keiner besonderen Erläuterung. Sie wird ohne Ausnahme durch das gesamte Schaffen der verschiedenartigsten Formalisten bestätigt: durch die Kubisten und die Suprematisten, durch die Surrealisten und die „magischen Realisten", die sich 1911 in der englischen Zeitschrift „Studio" der Welt vorstellten.

Als schlagendes Beispiel des formalistisch verstandenen „Neuerertums" kann die gesamte experimentierende Linie im Schaffen Picassos dienen, dieses Abgottes des westeuropäischen Formalismus. Der Fall Picasso gehört keineswegs zu den leichten Problemen in der modernen Malerei. Sein Schaffen läßt sich nicht einfach restlos auf Formalismus zurückführen, denn wir kennen und schätzen viele realistische Gemälde und Zeichnungen von ihm. Offenbar jedoch bleibt Picasso selber von seinem eigenen Realismus unbefriedigt, weil er ausgezeichnet spürt, daß mit solcher Malerei nichts Neues zur Entwicklung der Kunst beigetragen wird, daß er nicht ein erneuernder, sondern ein traditioneller, manchmal betont „klassischer" Realismus ist, der Realismus eines Vollenders, nicht aber eines Zerstörers und Erneuerers der Tradition, daß er nicht der Realismus des Schöpfers eines neuen realistischen Stiles ist. In dem Bestreben, die Beschränktheit seines Realismus zu überwinden, ist Picasso auf der Suche nach neuen Wegen jedoch in eine falsche Richtung geraten, auf den angeblich neuen Weg des formalistischen Experiments. So entstanden die widernatürlich schematisierten „Porträts" Picassos aus den Jahren 1909 bis 1913, so kam es zum Erscheinen seiner letzten neuen Werke, in denen mit der menschlichen Gestalt so wüst umgegangen wird, daß es scheint, als stammten alle diese Figuren mit den zerhackten Gesichtern und den Schielaugen, mit den gebrochenen Armen und den verrenkten Beinen aus der Folterkammer eines mittelalterlichen Inquisitors. So gelangte Pablo Picasso, durch falsch verstandenes Neuerertum auf den Weg des Formalismus gelockt, in seiner Malerei zu einem augenscheinlichen Antihumanismus, zur Darstellung des Menschen als einer „geometrischen Kreatur", zur Ignorierung des Wichtigsten und Bestimmenden im Menschen: seines geistigen Gehaltes. So geriet Picasso, der Künstler, in einen scharfen Gegensatz zu Picasso, dem überzeugten Kämpfer für die Freiheit des Menschen und den Humanismus.

Dieser Gegensatz kann nicht anders als tragisch empfunden werden. Allein dieser eine Umstand, der tragische Charakter des schöpferischen Gegensatzes zwischen dem Kämpfer Picasso und dem Künstler Picasso, sollte seinen unkritischen Nachahmern als ernste Warnung dienen.

Ueber den Kampf für und wider den ideellen Gehalt

Der Formalismus möchte die Kunst von jedem ideellen Gehalt befreien. In diesem Sinne kann man sagen, daß das Schaffen der modernen deutschen formalistischen Künstler in einen scharfen Gegensatz zu den nationalen Traditionen der deutschen Malerei gerät, die sich stets durch hohen Ideengehalt auszeichnete und in der häufig fortschrittliche Ideen und gesellschaftliche Ideale ihren Ausdruck fanden. Die klassische deutsche Malerei — Dürer und Grünewald, Bosch und Cranach und so weiter bis Zille und Käte Kollwitz — ist eine von ideeller Leidenschaft erfüllte Malerei.

Die heutigen deutschen Formalisten haben sich von den nationalen Traditionen der deutschen Malerei abgewandt und sind zu Epigonen des französischen Modernismus geworden. Ihre Abwendung vom Ideellen trägt typisch dekadenten Charakter, sie führt sie zum Irrationalismus und Pessimismus.

Für die Philosophie und Aesthetik der bürgerlichen Dekadenz sind solche Formen des individualistischen Bewußtseins wie die Angst vor dem Gedanken und dem Leben und die Ablehnung der Vernunft und des Fortschritts besonders charakteristisch. Wenn die realistische Aesthetik nach einer Formulierung Gorkijs in der Kunst eine Synthese von Ratio und Intuitio bei bestimmender Rolle des ersten sieht, so schließt die Aesthetik der Dekadenz die Vernunft aus dem Schaffen aus und läßt einer zügellosen und krankhaften Intuition freies Feld. Der Maler Salvador Dali schreibt in einem Kommentar zu seinen „Werken": „Ich registriere wahllos und möglichst genau das Diktat meines Unterbewußtseins, meiner Träume, die Aeußerungen jener dunklen, von Freud entdeckten Welt..." Weiter erklärt er: „Der Paranoiker benutzt die Wirklichkeit zur Bestätigung der Idee, von der er besessen ist."

Zu diesen Erklärungen ist nichts weiter zu bemerken als das, was A. A. Shdanow in anderem Zusammenhange über die heutige bürgerliche Dekadenz sagte, nämlich: „Hier beginnt die Ueberschreitung der Grenzen des Rationalen, die Ueberschreitung der Grenzen nicht nur der normalen menschlichen Emotionen, sondern auch der normalen menschlichen Vernunft. Es gibt zwar jetzt in Mode befindliche ‚Theorien', welche behaupten, der pathologische Zustand des Menschen sei eine gewissermaßen höhere Form, Schizophrene und Paranoiker könnten in ihrem Wahn zu geistigen Höhen gelangen, die einem gewöhnlichen Menschen im normalen Zustand niemals zugänglich seien. Diese ‚Theorien' sind natürlich keine Zufallserscheinungen. Sie sind höchst charakteristisch für die Epoche des Verfaulens und der Zersetzung der bürgerlichen Kultur."

Der Irrationalismus der heutigen Formalisten führt die Künstler (wie dies aus den Werken vieler deutscher Maler der Gegenwart deutlich sichtbar wird, von einem so berühmten Meister wie Professor Schmidt-Rottluff bis zu den namenlosen Epigonen des Kubismus, die in einer jeder Logik entbehrenden Weise Flecken und Linien, Kugeln, Kegel, Zylinder und Würfel kombinieren) nicht nur zur Erschütterung der ideellen Grundlage ihres Schaffens, sondern läßt sie auch jedes Gefühl für die Harmonie und das Schöne verlieren, so daß ihnen die realistischen Prinzipien der Proportion bei der Komposition ihrer Werke abhanden kommen. Wer hat nicht die zahllosen Bilder gesehen, auf denen die Maler der Gesetze der Anatomie und Perspektive spotten, auf denen statt eines Menschen ein stumpfer Roboter dargestellt und die Welt durch das Prisma eines Wahnsinns gezeigt wird, der das Gefühl für den Zusammenhang zwischen den Dingen und Erscheinungen eingebüßt hat. Gerade damit hängt bei den deutschen formalistischen Künstlern der Kult zusammen, den sie mit dem kranken Schaffen Marc Chagalls treiben, dessen letzte Gemälde durch vollständige Vernachlässigung des Raumgefühls gekennzeichnet sind und alogische Kombinationen monströser Seltsamkeiten und scheußlicher Naturalismen darstellen.

Das formalistische Schaffen ist in den meisten Fällen von einer scharf ausgeprägten pessimistischen Einstellung zur Welt durchdrungen. Ihm liegt ein tiefer Unglaube an die geistigen Kräfte des Menschen, an die Macht und die historische Zukunft der Demokratie zugrunde. Die deutschen Epigonen und Nachahmer der „westlerischen" dekadenten Malerei stehen unverkennbar unter dem Einfluß auch dieser Tendenz der modernen Dekadenz. Auch ihre Werke sind erfüllt von dem Gefühl der Angst vor dem Leben, der Mensch wird in ihnen als erniedrigt, erbärmlich, vom „Schicksal" zerschmettert gezeigt. In keinem einzigen der zahllosen Bilder von deutschen Künstlern, die die schrecklichen Folgen des Krieges zeigen, kommt das Gefühl der Nachkriegsperspektive zum Ausdruck, das Bewußtsein, daß die Menschheit aus den Schrecken des Krieges erstarkt hervorgeht und fähig zur Erneuerung der Erde und zum Aufbau einer neuen, gerechten Gesellschaftsordnung ist. Es liegt uns fern, die Künstler aufzufordern, die Wirklichkeit zu beschönigen, die tragischen Züge unserer Zeit zu verheimlichen. Eine solche Uebermalung der Wirklichkeit wäre nicht nur verlogen, sondern auch lächerlich. Wir möchten sie jedoch an einen bedeutungsvollen Satz aus der Aesthetik des großen Realisten Gorkij erinnern, welcher lehrte, daß der demokratische Künstler, der an das Genie und die Unsterblichkeit des Volkes glaubt, sich nicht einer philisterhaften Poetisierung des Leidens (und fügen wir hinzu: der dekadenten Aesthetisierung des Abstoßenden und Widerwärtigen) widmen kann, sondern die wahre Poesie in der Ueberwindung des Leidens, in dem Siege des Menschen über die Angst vor dem Leben und über die Todesfurcht finden wird.

Ueber den Künstler ohne Volk und den Volkskünstler

Der bekannte französische formalistische Maler Georges Braque brachte, als er einmal einen Fragebogen der Zeitschrift „Art de France" beantwortete, einen für einen Dekadenten sehr bezeichnenden Gedanken zum Ausdruck. Er sagte: „Ich kann Ihre Frage, für wen ich arbeite, nicht beantworten. Darüber denke ich niemals nach."

Diese kurze, aber vielsagende Erklärung ist sozusagen die Devise der ganzen formalistischen Richtung in der Kunst. Den Künstler geht das Volk nichts an, seine Zeitgenossen gehen ihn nichts an.

Die deutschen formalistischen Maler, die Ausstellungen ihrer Werke veranstalten und zahllose herabsetzende Aeußerungen der wenigen Besucher dieser Ausstellungen einsammeln, stellen sich offenbar ebensowenig die Frage, für wen sie arbeiten. Diejenigen von ihnen aber, denen man mit dieser Frage gar zu aufdringlich auf den Leib rückt, nehmen die Pose verkannter Genies und Propheten an und antworten, daß sie auf das Verständnis der kommenden Generationen rechnen.

In diesem Zusammenhange möchten wir noch einmal A. A. Shdanow zitieren, und zwar seine bemerkenswerten Worte an die Adresse einiger sowjetischer Komponisten, die sich auf den Weg formalistischer „Versuche" begeben haben. A. A. Shdanow sagte: „Wenn unter einem bestimmten Teil der sowjetischen Komponisten die sogenannte Theorie im Umlauf ist, daß man sie in 50 bis 100 Jahren verstehen werde, daß die Nachkommen sie verstehen würden, wenn die … Solche Gedankengänge bedeuten die Loslösung vom Volke. Wenn ich als Dichter, Maler, Schriftsteller, Parteiarbeiter nicht damit rechne, daß meine Zeitgenossen mich verstehen, für wen lebe und arbeite ich? Das führt doch zu seelischer Leere, das führt doch in eine Sackgasse."

Viele deutsche Maler stehen verächtlich und hochmütig zu der Frage, wie das Volk ihre Werke bewertet, und sind der Ansicht, das deutsche Volk habe den verderblichen Einfluß der grob-naturalistischen „Aesthetik" des Faschismus erlebt und stehe unter dem jahrelangen Einfluß philisterhafter Geschmacksrichtungen, die in spießiger Weise Kunst durch Kitsch ersetzten. Kein Zweifel: der Faschismus ist nicht spurlos vorübergegangen und hat den künstlerischen Geschmack eines erheblichen Teiles des deutschen Volkes in vieler Hinsicht verdorben. Aber das rettet die dekadent-formalistische Kunst keineswegs vor der Kritik des Volkes. Im Grunde hat das Volk gesunde Ansichten über die Kunst, die Kunst der Formalisten aber ist krank und unlebendig, und das deutsche Volk befreit sich von dem Einfluß der faschistischen „Aesthetik" sehr viel schneller, als die Herren Formalisten dies aus ihrer „schönen Einsamkeit" heraus fassen können.

Gewiß hat das deutsche Volk eine schwere Krankheit durchgemacht, aber der deutsche Maler, der ohne das Volk schaffen will, der das Leben des Volkes nicht mitlebt, seine Leiden nicht mitleidet und sich an seinen Freuden nicht mitfreut, der die eigene Schaffenskraft nicht aus den Kräften des Volkes schöpfen will, der ist zu einem kläglichen Schicksal verdammt. Vielleicht werden irgendwelche Snobs aus überseeischen Ländern seine Bilder kaufen, aber die Anerkennung seines Volkes wird er nicht gewinnen. Um mit dem Dichter zu sprechen: An der Heimat wird er vorübergehen wie schräger Regen.

Es gibt unter deutschen Malern bedeutende kämpferische Demokraten, Meister, die mit dem Leben und Kampf ihres Volkes innig verbunden sind. Da ist Otto Nagel, ein Meister aus der ruhmvollen Schar, an deren Spitze Heinrich Zille und Käthe Kollwitz standen. Da ist Sella Hasse, die in ihrer Graphik seit Jahrzehnten das Leben der deutschen Arbeiter gestaltet. Da ist Professor Horst Strempel, der bei aller Umstrittenheit vieler seiner Werke der Erfüllung des „sozialen Auftrages" der für die Erneuerung Deutschlands kämpfenden Demokratie immer näher kommt. Da sind noch andere. Aber es sind wenige, sehr wenige. Und tonangebend ist in der deutschen Malerei die formalistische Richtung.

Mögen die deutschen Maler, die nicht wollen, daß sich ihre Wege von den Wegen ihres Volkes, von den Wegen der Geschichte und des Fortschritts trennen, über die grundlegenden Aufgaben ihres Schaffens nachdenken. Wir wollen annehmen, daß die besten von ihnen imstande sind, zu begreifen, daß es für die Würdigung ihrer Schöpfung kein höheres Kriterium gibt, als den Aufgaben zu entsprechen, die das Volk und der Fortschritt ihnen stellen. Wir wollen glauben, daß die besten von ihnen imstande sind, ihre schöpferische Verantwortlichkeit vor dem Volke und vor der Geschichte zu begreifen.

* Vgl. „T. R." Nr. 271 (1076).

Eduard Bagritzkij

MAHNUNG

1923 geißelte Eduard Bagritzkij mit dem nachstehenden Gedicht das Treiben der imperialistischen Mächte gegen die junge Sowjetrepublik. Derselbe alte Kriegshetzer Churchill, der damals an der Spitze der Interventionisten stand, ist heute wieder einer der Inspiratoren eines neuen „Sprunges nach Osten", der gegenwärtig besonders in den Kreisen um Wallstreet propagiert wird. Die Gewißheit des Sieges der Friedenskräfte, die aus den Versen Bagritzkijs spricht, verleiht dem Gedicht eine beziehungsvolle Aktualität.

Noch ist verstummt der Schlachtendonner nicht,
und kaum erkaltet sind noch die Geschütze,
schon schlägt ein neuer Brand uns ins Gesicht,
von fernen Ufern drohen grelle Blitze.

Das Grollen seines Zorns nicht mehr verhüllend
und lechzend wiederum nach Raub und Blut,
peitscht zähnefletschend Albions Löwe brüllend
mit seinem eignen Schwanz die eigne Wut.

Die Mähne schüttelnd, schäumend, haßzerrissen,
spreizt er die Tatzen, schon bereit zum Sprung
nach Osten, wo Fanfarenklänge grüßen
der Völkerfreiheit Morgendämmerung.

Dort thront, den Hammer in den schwiel'gen Händen,
der Werkmann jetzt auf rotem Piedestal,
dem Lied der Internationale spenden
Millionen Stimmen jubelnd Widerhall.

Der Löwe brüllt. Sein wildes Kriegstrompeten,
das schrecklich über Land und Meere weht,
weckt Streitlust auch in Frankreichs schwarzen Städten,
und Galliens Hahn ihm wacker Antwort kräht.

Erzitternd vor den ungewohnten Flammen,
die sich im Osten breiten groß und frei,
strömt ganz Europas Geierbrut zusammen,
vereint in wildem Wut- und Haßgeschrei.

Europa wisse: deinen eitlen Fürsten
schäumt schnöder Habsucht Wein noch unversiegt,
doch deine Völker nach der Freiheit dürsten,
nach Recht und Glück, um die man sie betrügt.

Und all das Blut, durch deine Schuld vergossen,
noch immer ungesühnt nach Rache schreit.
Noch schwelt die Glut, und tief in hoffnungslosen
und schwarzen Haß sinkt rettungslos das Leid.

In solcher Nacht, vom Ostwind fortgetragen,
aufreißend alle unvernarbte Qual,
gellt wiederum, umtost von Schmerz und Klagen,
erneuten Blutvergießens Kampfsignal.

Geheimnisvoll und dunkel droht dein Ende,
dein Stern versinkt, getilgt wird jede Spur,
erschüttern deine räuberischen Hände
noch einmal das Vulkangestein der Ruhr.

Wenn du das blut'ge Handwerk weiter segnest,
der Raubgier böse Triebe weiter hegst,
den Boten unsrer Freiheit nur begegnest
mit Mord und Gift und sie in Ketten legst,

Europa wisse: an den Grenzen stehen,
den Hammer in den Händen, schlagbereit,
wir, die kein Aufruhr wankend je gesehen,
wir, die den Weg gebahnt zu neuer Zeit.

In Frieden frei zu schaffen war das Ziel,
das unverrückbar glühend vor uns stand.
Die Finsternis verschwand, der Nebel fiel,
in goldnem Lichte leuchtet nun das Land.

Uebertragen von Martin Remané

Flachsscheuer in Laren, nach einem Oelgemälde von Max Li[ebermann]

Deutsche schildern die Sowjetun[ion]

Eine Schriftenreihe des Verlages Kultur und Fortschritt in Be[rlin]

Bekanntlich folgte im April 1948 eine Delegation deutscher Schriftsteller der Einladung des Allsowjetischen Schriftstellerverbandes zu einem vierwöchigen Besuch der Sowjetunion. Es war das erstemal nach dem Kriege, daß Vertreter der fortschrittlichen deutschen Intelligenz, unter ihnen Anna Seghers, Bernhard Kellermann, Günter Weisenborn, Prof. Jürgen Kuczynski, Stephan Hermlin, Wolfgang Harich und Eduard Claudius, das Land besuchten, dem noch wenige Jahre vorher faschistische deutsche Armeen schweren Schaden zufügten. Um so bedeutsamer war diese erste freundschaftliche Fühlungnahme. Reich an unvergeßlichen Eindrücken kehrten die Schriftsteller nach Deutschland zurück, und sie hätten ihren Beruf verleugnen müssen, wenn sie nicht unverzüglich darangegangen wären, das niederzuschreiben, was sie mit eigenen Augen sahen und erlebten. Der Verlag Kultur und Fortschritt, Berlin, hat soeben mit der Veröffentlichung einer Schriftenreihe begonnen, in der diese Autoren unter der Devise „Deutsche sehen die Sowjetunion" von ihren Moskauer und Leningrader Eindrücken berichten. Die ersten vier handlichen Broschüren liegen uns vor. Diese Schriften werden zweifellos dazu beitragen, das Zerrbild antisowjetischer Hetze zu beseitigen, das eine gewisse Clique westlicher Skribenten täglich naiven Lesern vorsetzt, obwohl diese „transatlantischen" Propagandisten von der Sowjetunion bislang nicht einen Schornstein, geschweige denn das Land gesehen haben.

Wenn Schriftsteller vom Range einer Anna Seghers, eines Bernhard Kellermann Rechenschaft über ihre Reise in die Sowjetunion ablegen, so geschieht das gewissenhaft, unvoreingenommen und mit der Aufgeschlossenheit des ernsthaft prüfenden Chronisten. Jeder der Autoren hat die bunte, lebensvolle Vielfalt dieser für sie neuen und imponierenden Welt durch sein Temperament gesehen und geschildert. Was den Leser dabei anspricht und überzeugt, ist die Tatsache, daß hier nicht Staatsempfänge und offiziöse Besichtigungen beschrieben werden, sondern der Moskauer und Leningrader Alltag, wie er dem auf eigene Faust durch diese großen Städte pilgernden Besucher entgegentrat. Anna Seghers z. B. beschreibt unter dem Titel „Sowjetmenschen" eine Reihe Charaktere, denen sie in Moskau und Leningrad begegnete. Mit der ihr eigenen realistischen Gestaltungskraft läßt sie z. B. jene intelligente Moskauer Maniküre erzählen, wie sie arbeitet und lebt. Oder vor uns ersteht das Bild eines sowjetischen Schuldirektors, der aus einfachsten Lebensverhältnissen zum angesehenen, modernen Pädagogen und Rektor einer Mädchenschule aufstieg. Sehr charakteristisch auch die kleine Episode mit …

Symbolischer Klavierabend

Begeisterung um Szpinalski in der Staatsoper

Die Farben Polens (weißrot) und Deutschlands (schwarzrotgold) schmückten die weite Bühne der Deutschen Staatsoper. Damit wurde der tiefere Sinn des Klavierabends von Professor Stanislaw Szpinalski, seines Besuches überhaupt, symbolisiert: die Musik soll die Brücke schlagen zwischen zwei Völkern, die, einander benachbart, Freundschaft miteinander halten wollen. Dieses Ziel hat sich die Hellmut-von-Gerlach-Gesellschaft gesetzt, auf deren Initiative der Besuch des berühmten polnischen Pianisten zurückzuführen ist.

So war auch das Gesicht des Programms. Im ersten Teil spielte Szpinalski, nachdem das Orchester der Staatsoper unter Leitung von Arthur Rother den Abend erhebend mit einem der schönsten deutschen Tonbilder, der „Oberon"-Ouvertüre, eröffnet hatte, das Es-dur-Konzert von Beethoven, das Schwergewicht des zweiten Teiles bildete eine Folge von Chopinschen Klavierstücken, ein großer deutscher und ein großer polnischer Musiker reichten sich also die Hand.

Szpinalski hatte, und dafür waren wir ihm besonders dankbar, auch Neuheiten aus dem polnischen …

Die Ausgabe de[r] …